

**«...ERA UN SOTTILISSIMO NASTRO, CON CHE FRENAVA IL
CAVALLO». RITRATTI EQUESTRI, CERIMONIE E LOISIR
NELLA CORTE SABAUDA DEL XVII SECOLO**

Franca VARALLO
Università di Torino-IULCE

Nel corso del XVII secolo il ritratto equestre, sui modelli prima di Tiziano e poi di Rubens e Velázquez, ha ampia diffusione e diventa veicolo di mirati messaggi politici e celebrativi, così come i cicli pittorici e la decorazione di sale con i dipinti di sovrani e sovrane a cavallo, a partire dal Salón de Reinos nel palazzo del Buen Retiro. Fin dal primo Seicento anche la corte sabauda risente di tale gusto, come documentato da alcune testimonianze e da fonti archivistiche, ma è tra la fine degli anni cinquanta e gli anni settanta che la “moda” del ritratto equestre esplode, in concomitanza alla decorazione del Salone di Diana alla Reggia della Venaria e con le grandi tele dei duchi e delle duchesse a cavallo.

Il mio contributo rivolge l’attenzione a un caso che ritengo emblematico per la complessità degli elementi messi in campo sul piano iconografico e simbolico, nonché per le molte questioni aperte e solo in parte, allo stato attuale, risolte. Si tratta di un quadro, o per meglio dire di un dipinto e del suo doppio, raffiguranti entrambi il duca Carlo Emanuele II e del principe Vittorio Amedeo II a cavallo. Un ritratto equestre del padre e figlio, esemplare celebrazione del sovrano e del suo erede, perfettamente coerente con il detto gusto dell’epoca e con le esigenze encomiastiche della corte, così come coerente e frequente era la prassi di realizzare più versioni della stessa opera. Senonché le due tele presentano differenze sia sul piano attribuzionistico, problema interessante e non necessariamente di stretta pertinenza storico artistica, ma che al momento lascerò in sospeso, sia su quello cronologico e iconografico, aspetti quest’ultimi

in merito ai quali condurrò un esame congiunto dei caratteri figurativi e della situazione storico politica allo scopo di avanzare ipotesi interpretative in termini di rappresentazione del soggetto e di mediazione dei significati simbolici.

L'episodio che andrò a presentare si iscrive tra il 1656 e il 1675 circa, un arco di vent'anni contrassegnato da alcuni avvenimenti e cambiamenti cogenti per la corte sabauda sul piano culturale e dinastico: 1656 passaggio a Torino della più illustre e discussa sovrana senza trono, per rinuncia, la regina Cristina di Svezia; 1659 inizio dei cantieri per la Venaria Reale; dicembre 1663 morte della prima Madama Reale Cristina di Francia seguita a meno di un mese (gennaio 1664) da quella di Francesca d'Orléans, prima moglie di Carlo Emanuele II; maggio 1665 secondo matrimonio del duca con Maria Giovanna Battista Nemours, nuova Madama Reale; 1674 prima edizione della *Venaria Reale* di Amedeo di Castellamonte, pubblicazione definitiva con aggiunta della appendice nel 1679, in concomitanza con la fine dei cantieri della reggia; 1675 morte di Carlo Emanuele II e inizio della reggenza di Maria Giovanna Battista.

Le premesse

Per giungere a questo periodo occorrono tuttavia brevi, ma opportune premesse utili ad entrare nel merito del tema del cavallo e della sua rappresentazione presso la corte torinese. Scontato e banale ribadirne la centralità in occasione di cerimonie, feste e tornei, ampiamente testimoniata da fonti letterarie lungo tutto il regno di Carlo Emanuele I (assai avaro di immagini)¹. In seguito, con il passaggio dal torneo al balletto equestre e il diffondersi dell'arte del maneggio², i tanti caroselli e spettacoli degli anni di Cristina di Francia trovarono felice e degna documentazione visiva nei magnifici codici figurati di Tommaso Borgonio, conservati nelle Biblioteche Reale e Nazionale di Torino³. Ma se questo è un procedere piano, che non

¹ F. Varallo: *Il duca e la corte. I. Cerimonie al tempo di Carlo Emanuele I di Savoia*, Ginevra 1991. F. Varallo: "Le feste da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele I", in G. Ricuperati (ed.): *Storia di Torino*, vol. III *Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello Stato*, Torino 1998, pp. 673-698. C. Arnaldi di Balme, F. Varallo (eds.): *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, Milano 2009, pp. 27-39 e 57-81.

² Presso la Biblioteca Reale di Torino si trova una copia del notissimo testo di A. de Pluvinet: *L'instruction du roy en l'exercice de monter à cheval*, Paris 1625, presumibilmente appartenuto a i libri di Vittorio Amedeo I e Cristina di Francia.

³ C. Arnaldi di Balme, F. Varallo (eds.): *Feste barocche...op. cit.*, pp. 83-115. F. Varallo (ed.): *La ronde. Giostre, esercizi cavallereschi e loisir in Francia e Piemonte fra Medioevo e Ottocento*, Firenze 2010.

abbisogna di commenti, più interessante è l'impiego dell'iconografia equestre nella decorazione di palazzi.

Carlo Emanuele I aveva progettato nei primi anni del Seicento una imponente decorazione della Grande Galleria, lungo braccio che collegava il castello dei Savoia Acaja con il nuovo palazzo ducale, una struttura importante che ben si adattava ad accogliere, in un'aulica cornice, la celebrazione della casata. In un primo tempo, e siamo intorno al 1605, il duca aveva ipotizzato sulle pareti le effigi degli antenati disposte tra le finestre, avendo sul soffitto la raffigurazione degli astri, nel pavimento del mondo acquatico e nelle pareti del mondo terreno, così come attestano gli appunti di sua mano conservati in archivio di Stato, con anche i nomi dei pittori che intendeva coinvolgere. Individuati gli artisti a cui assegnare i singoli ritratti, pensò di affidare la direzione complessiva dell'impresa a Federico Zuccari, il quale se ne fece grande interprete, disegnando per la volta le costellazioni e i segni dello zodiaco⁴ e ipotizzando la raffigurazione di monumenti equestri entro raffinate cornici architettoniche, movimentate da putti e animali, con il duca nella testata⁵. Invenzione reinterpretata da Carlo di Castellamonte, architetto ingegnere ducale, in un bel disegno a lui attribuito, nel quale una cavalcata di principi con le rispettive consorti appare, o meglio scorre, tra doppie colonne corinzie sullo sfondo di un paesaggio⁶.

Ragioni non ancora del tutto chiare, ma di natura culturale e politica, sulle quali agì probabilmente anche il progressivo deteriorarsi del rapporto con lo Zuccari, su cui mi sono già soffermata in occasione della mostra il *Teatro di tutte le scienze*⁷, indussero il duca ad abbandonare l'idea dei grandi ritratti

⁴ Nel Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano si conserva un disegno dello Zuccari raffigurante il progetto per la decorazione della volta della Grande Galleria (D562[6972]), pubblicato in G. Romano (ed.): *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, Torino 1995, p. 8.

⁵ Due disegni di Federico Zuccari raffiguranti rispettivamente lo studio per la parete di testata della Grande Galleria e lo studio per la decorazione della parete sono stati pubblicati da J. Klieman, *Gesta dipinte*, Milano 1993, figg. 242-243, cfr. G. Dardanello: "Memoria professionale nei disegni dagli Album Valperga. Allestimenti decorativi e collezionismo di mestiere", in G. Romano (ed.): *Le collezioni*, cit., pp. 63-134, 97-104.

⁶ Il disegno, pubblicato da Giuseppe Dardanello, si trova nei fondi grafici della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Carlo di Castellamonte (?): *Progetto per la decorazione della Grande Galleria di Carlo Emanuele I*, 1605ca., Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria (q.I.65, dis. 153).

⁷ F. Varallo: "Dal Theatro alla Grande Galleria. La biblioteca ducale tra Cinque e Seicento", in *Il Teatro di tutte le scienze e arti. Raccogliere libri per coltivare idee in una capitale di età moderna Torino 1559-1861*, a cura di M. Carassi, I. Ricci Massabò, S. Pettenati, Torino 2011, pp. 25-34.

equestri, a spostare le raffigurazioni dei principi della casata (quasi certamente non più a cavallo, ma a figura intera) e delle loro imprese nella parte superiore della parete, per lasciare il posto tra le finestre alle “guardarobbe” in legno per le sue considerevoli raccolte librarie (oltre 14.000 volumi) e collezioni scientifiche⁸. Quest’ipotesi, suffragata da eloquenti descrizioni e dalle numerose carte d’archivio, manca sfortunatamente di una veridica testimonianza visiva; la sola immagine pervenuta della Grande Galleria è quella consegnataci dalle tavole del *Theatrum Sabaudiae* (Amsterdam 1682) che tuttavia, causa le modifiche dell’impianto decorativo conseguenti due incendi e la traduzione grandiosamente celebrativa, non riesce a restituire (fig. 1).

Il radicale cambiamento di programma non deve essere considerato come un improvviso disamore del duca nei confronti del ritratto equestre, giacché numerosi dipinti di tale genere risultavano presenti nelle sale del palazzo ducale⁹ e nelle altre residenze, come i dieci ritratti di «equini illustri» del salone di Mirafiori¹⁰. Piuttosto ritengo tale scelta frutto di una attenta valutazione di politica culturale che, in quel momento, suggeriva a Carlo Emanuele I di costruire una sorta di microcosmo del sapere, un teatro di tutte le scienze il

⁸ Depongono a favore di tale ipotesi le diverse descrizioni della Galleria che parlano dei ritratti dei duchi, ma mai di raffigurazioni a cavallo; lo stesso *Inventario di Quadri di Pittura di S.A.R. che si trovano in Castello fatto oggi il primo settembre 1631* (ASTo, Camerale, art. 801), per la Grande Galleria annota unicamente «Tutta la genealogia de’ Principi di Savoia che comincia da Beroldo e finisce nel Principe Tomaso, in telari n. 31», cfr. G. Romano, *Le collezioni*, cit., p. 59.

⁹ Nell’ *Inventario de’ quadri di pittura di Sua Altezza Reale descritti col medesimo ordine nel quale furono trovati l’anno 1635 nelle stanze del Palazzo di Torino, a Mirafiori, et i migliori del Castello di Rivoli (...)*, stilato dal pittore Antonio della Cornia nel detto anno e pubblicato integralmente da A. Baudi di Vesme, “La Regia Pinacoteca di Torino. Appendice”, in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, II, Roma 1897, pp. 34-68, sono menzionati, nella Camera de’ Segni Celesti del palazzo (p. 52), sette grandi quadri di duchi sabaudi a cavallo attribuiti a Giulio Maino, con precisa indicazione del manto dell’animale, leardo, sauro, morello, leardo moscato, baio dorato e sauro pomellato, e del numero delle balze.

¹⁰ Dallo stesso inventario risulta che nel salone del castello di Mirafiori vi fossero dieci quadri grandi con «Cavalli di pelo differente, con prospettive» ancora del pittore Giulio Maino; dello stesso artista sono menzionati anche un dipinto con il re Ciro a cavallo con altri due raffiguranti gli imperatori Tiberio e Claudio parimenti a cavallo; nell’anticamera ugualmente erano collocati altri quattro ritratti equestri: re Nino e tre imperatori, Nerone, Caligola e Vitellio, cfr. A. Baudi di Vesme: “La Regia Pinacoteca...op. cit., p. 64. Traggio la definizione di «ritratti di equini illustri» dal bel saggio di Paola Caretta, “Scuderie dipinte. Dai Gonzaga ai Rospigliosi, ritratti di ‘equini illustri’”, in M. Fratarcangeli (ed.): *Dal cavallo alle scuderie. Visioni iconografiche e architettoniche*, Roma 2014, pp. 55-64, che ringrazio per la segnalazione; nello stesso volume si veda anche il saggio di F. Della Ventura, D. Ferrara: “«Fè dipingere del vivo i più perfetti e più graditi cavalli»: Enrico Pandone e il ciclo affrescato nel Castello di Venafrò”, pp. 65-80.

quale, ponendosi in continuità con il progetto del padre Emanuele Filiberto, gli consentiva di confrontarsi degnamente con la neonata Ambrosiana, con la biblioteca dell'Escorial e con i modelli tedeschi.

Le dame a cavallo: gli anni di Cristina di Francia e la Reggia della Venaria

Nei decenni successivi il ritratto equestre e il parato ornamentale di saloni dei palazzi, con le immagini di sovrani e principi a cavallo, si affermano in tutte le corti europee, come ad esempio nel Palacio del Buen Retiro dove nella parete di testata del Salón de Reinos erano esibiti i bei dipinti di Velázquez, la cui ricostruzione nel 1980 è stata oggetto degli studi di Jonathan Brown e in seguito di Carmen Blasco (2001) fino ai più recenti lavori di Marías Franco (2012)¹¹. Come detto, i modelli diffusi prima da Tiziano, poi da Rubens e Velázquez tracciano dunque una linea continuativa, le cui varianti offrono di volta in volta elementi utili a valutare i messaggi celebrativi e simbolici che ogni opera, o programma decorativo, poteva contemplare in base alle circostanze politiche e culturali, rendendo tale genere non solo l'espressione di un gusto, ma un vero e proprio *instrumentum regni* veicolato dall'efficace eloquenza dell'immagine¹². La corte sabauda si allineò precocemente alla nuova moda, forse anche per l'influenza esercitata dal magnifico ritratto equestre raffigurante Tommaso di Savoia Carignano, che il principe nel 1634, appena nominato reggente della corona spagnola nei Paesi Bassi, aveva commissionato ad Anton van Dyck. L'opera, nonostante fosse solo brevemente transitata per Torino prima di passare a Parigi e poi a Vienna, da dove tornò definitivamente nel 1742, costituì indubbiamente un esempio alto a cui guardare¹³, come fece sul finire degli anni

¹¹ J. Brown, J. H. Elliot: *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven 1980. C. Blasco: *El Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, Madrid 200. M. Franco: *Pinturas de historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*, Madrid 2012.

¹² Interessante in tal senso è il bel saggio di D. Brill: "A la croisée des genres. Louis XIV et le portrait équestre", in *Artibus et Historiae*, n. 69, 2014, pp.213-231.

¹³ Il dipinto di van Dyck, dopo un breve passaggio a Torino, nel 1656 risulta menzionato a Parigi nel palazzo dei Soissons, successivamente venduto, fu acquistato dal principe Emanuele Filiberto di Savoia Carignano nel 1694, che lo riportò nella capitale sabauda; in seguito il quadro fu donato da Vittorio Amedeo di Savoia Carignano al principe Eugenio, che lo trasferì a Vienna, rimesso in vendita alla sua morte, venne comprato da Carlo Emanuele III, cfr. A. Griseri: "Anton van Dyck, il principe Tommaso di Savoia Carignano", in M. di Macco, G. Romano (eds.): *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, Torino 1989, scheda 24, pp. 23-24; M.B. Failla: "Anton van Dyck, Il principe Tommaso di Savoia Carignano", in E. Castelnuovo (ed.): *La Reggia di Venaria e i*

cinquanta Charles Claude Dauphin. L'artista lorenese, attivo a Torino dal 1655 al 1677 dove fu impegnato nella trasposizione pittorica del programma retorico-celebrativo del Tesoro per il cantiere del palazzo ducale e della Venaria¹⁴, andò elaborando, sulla base dei paradigmi francesi e romani e in parallelo alle committenze di opere a soggetto sacro e mitologico, il modello di un ritratto equestre le cui peculiarità, pur recependo una dimensione non solo sabauda, si conformarono alle precipue condizioni politiche della corte e in primo luogo alla presenza delle due Madame Reali, animate entrambe da un vero *esprit* dominatore. Per Cristina di Francia il riferimento era naturalmente Maria de' Medici e la magniloquenza barocca dei ritratti rubensiani, ma il Dauphin, nel raffigurare la duchessa, riuscì ad imprimere alle tele una dinamicità, o meglio un vigore e una fisicità nuova che parla il linguaggio del vittorioso imporsi sulla scena politica di Madama Reale¹⁵, ben diverso dai corrispondenti dipinti dei principi, più codificati e fedeli a formule consolidate, valga per tutti confronto con il quadro di Emanuele Filiberto di Savoia Carignano¹⁶. Il ritratto equestre non fu privilegio della sola Cristina, al suo seguito anche la figlia Maria Ludovica fatta sposare nel 1642, a soli tredici anni, al cardinale Maurizio di Savoia, fratello del defunto Vittorio Amedeo I, per sigillare a raggiunta pace con i cognati. Se il dipinto, ancora del Dauphin e databile intorno al 1663, ci restituisce una immagine imperiosa della principessa (oramai vedova), quasi simbolo di una pacata sicurezza, enfatizzata dallo sguardo rivolto allo spettatore

Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea, 2 voll., Torino 2007, vol. 2°, scheda 6.4, p. 110.

¹⁴ Sul Dauphin si veda: M. di Macco: "Quadreria di palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali dal 1630 al 1684", in G. Romano (ed.): *Figure del barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, Torino 1988, pp. 46-128 *pássim*; M. di Macco, G. Romano: *Diana trionfatrice...op. cit.*, pp. XXX, 24-26; M. di Macco: "«Critica occhiuta»: la cultura figurativa (1630-1678)", in G. Ricuperati (ed.): *Storia di Torino, IV La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, Torino 2002, pp.337-430 *pássim*. A. Cifani: "'Picturae Miraculum' un capolavoro ritrovato, Carle Dauphin; altri inediti e nuovi documenti", in *Arte cristiana*, n.s., 86, 1998, pp. 61-66; D. Comino: "Il ciclo pittorico dell'Oratorio di San Paolo tra cambi di sede e spostamenti di quadri (1663-1876)", in S. Abram (ed.): *L'Oratorio della Compagnia di San Paolo a Torino. Il restauro del ciclo pittorico nelle collezioni Intesa Sanpaolo*, Torino 2013, pp. 43-57.

¹⁵ I ritratti del Dauphin fanno parte delle collezioni del Castello di Racconigi e raffigurano rispettivamente Cristina di Francia su un cavallo grigio, 1660ca e Cristina di Francia in veste di Minerva, 1663ca, su un imponente cavallo morello, cfr. M. di Macco, G. Romano: *Diana trionfatrice...op. cit.*, pp. 24-25.

¹⁶ M.B. Failla: "Charles Dauphin. Emanuele Filiberto di Savoia Carignano, 1658ca", in E. Castelnuevo: *La Reggia...op. cit.*, scheda 6.5, pp. 110-112.

e dall'indice alzato a indicare un proseguire sicuro del destino¹⁷, la descrizione che di lei lascia Salvatore Castiglione nella relazione del passaggio torinese della regina Cristina di Svezia (1656)¹⁸ dà piena conferma di questo nuovo protagonismo al femminile, dove arditezza e prestanta fisica sembrano esprimersi perfettamente nella complicità del binomio amazzone/destriero:

Era un vedere la serenissima Principessa Lodovica calcare il dorso a bizzarro corridore coperto di pelle Tigrina freggiata d'oro, riccamata a trofei, hora spingere, hora ritrarsi, secondo che portava l'impegno e la traccia de' bracchi; hora, forse troppo avanzatasi, impiegare i momenti, con che attendevasi il seguito, in maneggiare il cavallo, che insuperbito di peso si pretioso, imitando co' salti la Tigre, di cui era freggiato, quando a corbette, quando a ropoloni, e quando terra a terra; hor erto, e sublime, quasi volando s'alzava al Cielo; hor prono, e basso pareva che a tanta Maestà s'inclinasse; presto, e snello alla bacchetta, al freno, al cenno obbediente aggiravasi; rimettendosi al passo, spingendosi al corso, circolandosi in ruota, spiccandosi in dardo, divincolandosi in biscie, sotto i placidi imperi del gioiellato freno, in un istante a parere fermavasi: il tutto per galanteria di S.A. che non istruita, ma nata a reali essercitij, possiede per sue tutte quelle virtù, che son degne, non solo degli huomini, ma degli Heroi.

¹⁷ Anche il ritratto di Ludovica si conserva nel Castello di Racconigi, cfr. M. di Macco, G. Romano: *Diana trionfatrice...op. cit.*, p. 25.

¹⁸ S. Castiglione: *Copia Di Lettera Scritta Dal Signor Salvator Castiglione Nobile Genovese, All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor Gio. Filippo Spinola Principe di Molfeta, &c. circa L'entrata, & accoglienze fatte dall'AA.RR. di Savoia Alla Regina di Svezia Nell'Augusta Città di Torino*, Torino, 1656 (in calce reca la data 24 ottobre 1656). Salvatore Castiglione, letterato e artista genovese, era fratello del più noto pittore Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto. Su di lui ci sono pervenute pochissime notizie, perlopiù legate all'attività del fratello, che seguì nel suo soggiorno mantovano. Tra il 1656 e il 1657 fu al servizio della principessa Ludovica della quale fu, come lui stesso dichiarò, maestro di pittura, ma le carte d'archivio non consentono di stabilire quando giunse a Torino e quale la sua attività, oltre la stesura della relazione. Il solo documento noto è il pagamento per diversi lavori fatti al servizio della principessa (ASTo, Camerale, Conti della Casa della principessa Ludovica, aa. 1656-1657) citato da A. Baudi di Vesme: *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino 1963-1982, vol. I, pp. 297-298. *Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, Giovanni Francesco Castiglione, Salvatore Castiglione*, Fonti per la storia della pittura 1°, Genova 1971. *Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, Giovanni Francesco Castiglione, Salvatore Castiglione, Francesco Geffels, Daniele van den Dyck, Marco Boschini*, 2°, Genova 1973.

Ho già utilizzato questo brano in altra sede, ma la forza di questa descrizione è tale da giustificare la riproposta¹⁹, non solo perché le mie parole non riuscirebbero a restituire con tanta efficacia il vigore e la baldanza della principessa, ma in quanto la scrittura del Castiglione bene ci fa intendere come gli esercizi del maneggio non fossero, a quelle date, di esclusiva pertinenza maschile e che dunque anche le donne, a Torino come altrove, avessero accesso a quei “reali essercitij”, degni non solo degli uomini, bensì degli eroi. Lo spirito che animava Ludovica era naturalmente condiviso ed apprezzato dalla regina di Svezia - «S.M. (...) col valore suo heroico, non può ricever per nuovo, che una Principessa tant'oltre si sollevi sopra il suo sesso» -, tuttavia l'audacia con cui si esprimeva era tale da meravigliare anche l'emancipata sovrana facendole dichiarare, nelle parole del Castiglione, di «non haver visto giamai cosa pari in sua vita; quando osservò con qual leggiadria la Sereniss. nel maggior bollore del generoso animale, sparava per trastullo le pistole, e senza fallare, coglieva di mira dove accennava, anche in distanza considerabile; anzi a tutta la portata della pistola»²⁰.

Senza voler avanzare interpretazioni azzardate o cedere a facili concessioni alla storiografia di genere, e senza voler insistere su questioni di stretta pertinenza con questo intervento, ritengo sia necessario tener nella giusta considerazione simili argomenti e riflettere sul fatto che nel secolo delle reggenze e dell'animato dibattito sulle *femmes fortes*, il cavallo, imperioso simbolo di forza ed eroicità, sembra farsi veicolo dell'immagine di una donna nuova, dotata di virtù eroiche, capace di comparire in quei spazi di norma riservati agli uomini, giacché funzionali alla rappresentazione e celebrazione del potere, come la caccia, il maneggio e lo spettacolo equestre. Mi limito a un solo esempio, ma altri potrebbero farsi: Luigi Santapaolina, maestro di equitazione e figlio di Nicola, racconta nel suo trattato, nel capitolo relativo ai balletti a cavallo, come trovandosi al servizio del duca di Mantova Ferdinando Carlo e dovendo organizzare «una festa di dame e cavalieri in numero di 24 per sorte, dove operava anche la Serenissima», aveva predisposto per gli uomini esercizi di passo e galoppo e per la delicatezza delle dame di solo passo senonché, suscitando stupore e grande apprezzamento nella nobiltà che assisteva, «le

¹⁹ F. Varallo: “Il tema della caccia nelle feste sabaude nei secoli XVI e XVII”, in P. Bianchi, P. Passerin d'Entrèves (eds.): *La caccia nello Stato Sabaudo. I. Caccia e cultura (secc. XVI-XVIII)*, Torino 2010, pp. 131-148. Mi permetto di rinviare al mio saggio anche per il confronto tra la relazione di Salvatore Castiglione e quella dello storiografo di corte Valeriano Castiglione, *La Maestà Della Reina di Svecia Christina Alessandra Ricevuta ne gli Stati Dalle Altezze Reali di Savoia L'Anno 1656. Relazione dell'Abbate Don Valeriano Castiglione, Historico delle medesime Altezze*, Torino, 1656.

²⁰ S. Castiglione: *Copia Di Lettera...op. cit.*, p. 9.

dame fecero spiccare il loro spirito, & in particolare la Serenissima Signora Duchessa, la quale, con tutto che si fosse destinato, che le dame non operassero che di passo, volse farne varie di galoppo, il che fu secondato con spirito dalle dame, e fu terminata con applauso»²¹.

Ma ritorniamo alla corte sabauda. Che il soggiorno di Cristina di Svezia, la quale aveva fatto il suo regale ingresso su un cavallo baio «riccamente insellato ed arnescato, con gualdrappa di velluto nero ricamata d'ori e d'argenti, con pistole all'arcione lavorate d'oro e d'argento massiccio», vestita con «un'ungarina o sia casacca di nero velluto a pelo», con «cappello piumeggiato a nero, marginato di gallone d'oro», avesse procurato qualche *frisson* è fuor di dubbio. Anche Valeriano Castiglione, letterato e storiografo ufficiale della casata, rimarcava l'eccezionalità dell'evento annotando nella sua relazione che «L'insolita curiosità di veder sì gran donna aveva fatte popolatissime le contrade per drittura dalla Porta fino alla Chiesa maggiore», mentre lungo il corso le finestre erano «addobbate di tappeti, ripiene di spettatori, i tetti carichi di popolo, per mirar Sua Maestà che qual sol entrava nella Casa del toro»²². Sebbene non ne fosse la causa, certamente l'immagine di Cristina di Svezia a cavallo non mancò di suggestionare e forse anche imprimere una accelerazione al moltiplicarsi, nel decennio successivo, delle committenze di ritratti equestri che andarono ad ornare, come opera singola o serie, le sale del palazzo ducale e della corona di *loisir*, di cui la Reggia della Venaria (1659-1679) rappresenta l'impresa più significativa per magnificenza e soluzioni architettoniche. Nella nuova residenza dedicata alla caccia, il salone di Diana, dea dell'arte venatoria e simbolo di castità, venne infatti ornato da tele disposte su due registri raffiguranti, secondo il programma iconografico provvisto dal retore di corte Emanuele Tesauro; in quello inferiore dieci caccie di Jan Miel realizzate tra il 1659 e il 1661 (al cervo, alla lepre, all'orso, alla volpe, al cinghiale); in quello superiore dieci ritratti equestri delle madame reali e delle dame di corte in

²¹ Nicola e Luigi Santapaulina: *L'arte del cavallo di Nicola e Luigi Santapaulina, divisa in tre Libri. Ne primi due, che son di Nicola, si tratta l'arte di ridurre a tutta perfezione il cavallo. Nel terzo, che è di Luigi, al presente cavalzo della nobil.ma Accademia DELIA di Padova, vi si aggiunge il modo di usarlo in guerra, & in festa*. Dedicati all'Altezza Serenissima di Cosimo Terzo Granduca di Toscana, in Padova, Nella Stamperia del Seminario, M.DC. XCVI, pp. 201-202.

²² Ricavo le citazioni dall'edizione moderna del relazione: V. Castiglione: *La Regina Cristina di Svezia a Torino nel 1656*, a cura di M. L. Doglio, Alessandria 2010, p. 34. Può essere interessante notare che, mentre la sovrana era vestita più sobriamente di velluto nero, il duca che stava al suo fianco su un cavallo «ammaestrato al passeggio di misura, acciò non eccedesse il passo di quel della Regina», indossasse un «abito superbo a color di fuoco e di prezioso ricamo» e portava al fianco una spada ingioiellata (p. 35).

coppie, nelle quali solo in tre casi compaiono figure maschili: il duca Carlo Emanuele II con la madre Cristina di Francia, Ferdinando di Baviera con la consorte Enrichetta Adelaide di Savoia e Emanuele Filiberto di Savoia Carignano con Cristina di Fleury marchesa di San Giorgio, opere di Charles Claude Dauphin e della sua cerchia (1658-1663). Sette tele su dieci sono state restaurate e ricollocate nel salone in occasione della riapertura della residenza nel 2007, le altre sono note unicamente grazie alle belle incisioni inserite nel testo di Amedeo di Castellamonte, architetto della reggia, che la descrisse in un fittizio dialogo con Lorenzo Bernini²³ (figg.2-4).

Il ritratto e il suo doppio: Carlo Emanuele II e Vittorio Amedeo II a cavallo

Il ritratto equestre al femminile ebbe grande fortuna presso la corte sabauda e anche la seconda Madama Reale, Maria Giovanna Battista di Nemours, in particolare durante il periodo della reggenza, utilizzò l'immagine del cavallo in termini celebrativi²⁴; ma non diversamente agirono i duchi e il caso che intendo presentare ne è un esempio particolarmente significativo.

Carlo Emanuele II morì nel 1675 e la duchessa lo celebrò con una cerimonia funebre di straordinario fasto e grandiosità²⁵; allo stesso anno è riferibile il doppio ritratto equestre del duca con il figlio Vittorio Amedeo II, già appartenuto ai Savoia, acquistato dal Museo Civico di Arte Antica di Torino nel 1986 proveniente dalla collezione Thaon di Revel (fig. 5). L'opera, datata da Michela di Macco alla metà degli anni settanta per l'età apparente del principe (nato nel 1666), è stata attribuita non a Charles Dauphin, autore, come abbiamo

²³ A. di Castellamonte: *Venaria Reale, Palazzo di Piacere e di Caccia, Ideato dall'Altezza Reale di Carlo Emanuele II Duca di Savoia, Re di Cipro etc. Disegnato e descritto dal Conte Amedeo di Castellamonte l'Anno 1672*, Torino, Zapatta, 1674 (ma 1679). Sulla Reggia di Venaria si rimanda al catalogo della mostra organizzata per la riapertura: *La Reggia di Venaria. I Savoia*, cit.

²⁴ Nelle collezioni di Palazzo Madama si conserva un ritratto equestre di Maria Giovanna Battista, duchessa di Savoia, presumibilmente opera di Giovanni Luigi Buffi dell'ultimo quarto del XVII secolo, che chiaramente si ispira al ritratto di Cristina di Francia in veste di Minerva.

²⁵ F. Varallo: "Apparati funebri per i duchi di Savoia e il ruolo della Compagnia di Gesù", in J. Martínez Millán, M. Rivero Rodríguez, G. Versteegen (eds.): *La Corte en Europa: Política y Religión (siglos XVI-XVIII)*, Madrid 2012, vol. III, pp. 1583-1622. F. Varallo: "Parole e immagini nelle relazioni degli apparati funebri dei duchi di Savoia: Vittorio Amedeo I e Carlo Emanuele II", in E. Ardisino, E. Selmi (eds.): *Visibile teologia. Il libro sacro figurato in Italia tra Cinque e Seicento*, Roma 2012, pp. 363-379. L. Giachino: "MAGNIFICENTIA OPUS EIUS. I funerali di Carlo Emanuele II di Savoia", in *Studi Secenteschi*, LIII, 2012, pp. 3-52.

visto, di aulici quadri da parata, ma al suo meno brillante allievo e collaboratore Giovan Battista Brambilla²⁶. In effetti nel dipinto non si riconoscono la forza e la qualità delle altre prove del maestro, ma una impostazione più bloccata, desunta da modelli ampiamente rodati, che il Brambilla ben conosceva essendo stato coinvolto nella trasposizione grafica delle tele del salone di Diana per le incisioni del volume di Amedeo di Castellamonte, oltre ad aver fornito il disegno del ritratto equestre allegorico dipinto da Dauphin nello stesso 1675 e collocato sulla porta di ingresso del Duomo di Torino in occasione dei funerali del duca, da cui Antonio De Pienne trasse l'incisione inserita, con le altre immagini dell'apparato, nella relazione delle esequie (fig. 6)²⁷. Ancora nel medesimo anno (o poco dopo), Antoine de Pienne incise la bella tavola, questa volta su modello fornito da Charles Dauphin, raffigurante il giovane principe Vittorio Amedeo a cavallo, in una *levade* assai accentuata²⁸, di fronte all'Accademia Militare di Torino (fig. 7), costruita a partire dall'ottobre del 1674 e inaugurata nel 1678 sotto la reggenza di Maria Giovanna Battista²⁹. Una serie di immagini di cui sarà utile, sia sul piano figurativo sia sul piano interpretativo, precisare la sequenza cronologica.

Ma prima di aggiungere un altro tassello alla serie, è necessario fare alcune osservazioni sul dipinto del Brambilla e ritornare al testo di Salvatore Castiglione sul soggiorno di Cristina di Svezia a Torino. Oltre ai banchetti e alla caccia nel parco di Mirafiori, a cui la regina partecipò con passione, la sovrana assistette anche a un combattimento a cavallo nel quale il duca Carlo Emanuele II si esibì su un maestoso destriero grigio:

²⁶ M. di Macco: "Giovanni Battista Brambilla, Ritratto equestre di Carlo Emanuele II duca di Savoia e di Vittorio Amedeo principe di Piemonte", in M. di Macco, G. Romano: *Diana trionfatrice...op. cit.*, scheda n. 33, p. 32.

²⁷ G. Vasco: *DEL FUNERALE Celebrato nel Duomo di Torino All'ALTEZZA REALE di CARLO EMANUELE II Duca di Savoia DA MADAMA REALE MARIA GIOVANNA BATTISTA DI SAVOIA Madre, e Tutrice DELL'ALTEZZA REALE DI VITTORIO AMEDEO II. E Reggente de' suoi Stati, RACCONTO Del P. Giulio Vasco della Compagnia di GIESV*, Torino, Zavatta, s. d..

²⁸ Sulla *levade* o levata si veda N. e L. Santapaulina: *L'arte del cavallo di Nicola e Luigi Santapaulina*, cit., pp. 181-185. Damien Brill scrive a proposito della *levade*: «un air de haute école qui symbolise, à la différence du cabrer, la maîtrise élevée du cavalier, et qui constitue une part essentielle du symbolisme du portrait équestre en assimilant le peuple à la monture et le souverain au cavalier», cfr. D. Brill: "A la croisée des genres", cit., p. 216; sul tema si veda il fondamentale libro di W. Liedtke, *The Royal Horse and Rider. Painting, sculpture and Horsemanship 1500-1800*, New York, Abaris Books, 1989.

²⁹ P. Bianchi: *Antoine de Pienne, veduta dell'Accademia Reale di Torino con Vittorio Amedeo II, 1675*, in E. Castelnuovo: *La Reggia...op. cit.*, vol. II, scheda 4.14, p. 77.

Credevo doppo ciò non haver più a vedere cosa, che meritasse applicatione: ma non l'intesi, disingannato la sera dalla regia Correria, che si festeggiò nella Piazza del Castello, al ritorno del solito corso, che fu più superbo degl'altri, si in qualità e bizzarria d'ornamenti, che in numero di cavalieri, e di carrozze: cavalcando S.A.R. doppo il Regio cocchio, sopra un bravo Corsiero, che dalla sua candidezza è chiamato l'Armellino, havuto già in dono dal Sereniss. di Modena; co' piume, e divise di color celeste; di che pure era un sottilissimo nastro, con che frenava il cavallo.

(...) Fermossi dunque la Regia Carrozza su la destra della Lizza, e dirimpetto all'incontro. Non furon mai visti colpi si aggiustati, o si fieri. Corse S.A.R. moltissime lance, e tutte le ruppe tra le ciglia, o altri posti considerati dell'Huomo armato, con tanta furia, e aggiustatezza, che ben ne fu quegli per crollare più volte, e le scheggie del troncone ne volarono all'aria; animando intanto, o applaudendo al valore, un choro armoniosissimo di cento trombe guerriere. Che più? sdegnando questo novello Achille il pregio delle ordinarie attioni, corse più volte nell'agone con tre lance accoppiate, e di tutte fece volare i tronchi nell'aria. Colpì in un medesimo tempo con una lancia per ogni mano³⁰.

Dunque il duca si presenta al combattimento su una bravo destriero di nome Armellino per la candidezza del manto, avuto in dono dal duca di Modena e governa il fiero animale con solo un nastro di seta³¹, azzurro per l'occasione, rosso nel dipinto di Palazzo Madama (fig. 7). Dai documenti d'archivio possiamo rinvenire notizie circa doni di cavalli; in una lettera del duca di Modena Francesco I dell'11 giugno 1652 indirizzata a Carlo Emanuele II si legge: «Sere.ma Reale Alt.za / Su quel che disse il Marchese Villa, che quei due cavalli fossero per esser di gusto di V.R.A. io mi assicurai di mandarli, che per altro non havrei sperato ch'essi fossero degni di essere destinati a tant'onore»³².

³⁰ S. Castiglione: *Copia Di Lettera...op. cit.*, p. 17.

³¹ Si trattava di un tipo di imboccatura chiamato "laccio di seta" o "morso segreto" usato evidentemente per stupire e dimostrare la qualità del cavaliere; nel caso del dipinto del Brambilla il duca che trattiene il cavallo con il laccio di seta in posizione di *levade* ha un chiaro significato simbolico e allude alla capacità di governo.

³² ASTo, Corte, *Lettere Principi diversi. Lettere Principi Este Modena*, mazzo 68, fasc. 1600 in 1655 Lettere di Francesco 1° d'Este VIII Duca di Modena «Sere.ma Reale Alt.za / Su quel che disse il Marchese Villa, che quei due cavalli fossero per esser di gusto di V.R.A. io mi assicurai di mandarli, che per altro non havrei sperato ch'essi fossero degni di essere destinati a tant'onore. La singolar benignità di V.R.A. che non sa operar che con eccessi di favori si è compiaciuta di gradire i sentimenti della mia divota osservanza colla ricompensa di un sì affettuoso ringraziamento, il quale come accresce grandemente le mie obbligazioni, così mi fa supplicar V.R.A. a darmi opportunità di soddisfarne il debito col servirla,

Che uno dei due animali sia da identificare con Armellino è plausibile, giacché certamente il dono fu di due puledri che nel 1656 potevano quindi essere adulti e ben addestrati. L'arditezza del principe sabaudo del comandare il cavallo unicamente con un nastro di raso diviene nel dipinto simbolo del buon governo, del sovrano che sa imporsi con mano così ferma e sicura da non necessitare del morso, amplificando quanto la figura della *levade*, esercizio di alta scuola già di per sé simboleggia³³, come ben illustrato da Walter Liedtke e ribadito di recente da Damien Brill, per il quale detta figura rappresenta l'abilità del cavaliere e costituisce «une part essentielle du symbolisme du portrait équestre en assimilant le peuple à la monture et le souverain au cavalier»³⁴.

Come nella relazione, anche nel dipinto il duca di Savoia monta un grande cavallo grigio che, governato solo da un nastro, effettua una *levade*, tiene in mano il bastone del comando e volta lo sguardo verso lo spettatore; lo affianca, nella stessa figura di maneggio, il figlio destinato al trono, Vittorio Amedeo II, che invece volge lo sguardo verso il padre. È possibile che la tela sia stata realizzata prima della morte del duca, forse commissionata dal sovrano medesimo per raffigurare sé e il figlio a cavallo, scegliendo di ricordare il destriero Armellino (un cavallo particolarmente amato) facendolo ritrarre a distanza di anni nel dipinto. In tal caso l'opera si inscriverebbe in quella serie di ritratti equestri con l'aggiunta della forte allusione simbolica alla capacità di governo, al quale anche il figlio è destinato. Ma la tela potrebbe essere stata realizzata dopo la morte di Carlo Emanuele II, avvenuta nel giugno del 1675, in tal caso, pur rimanendo ferma l'ipotesi della raffigurazione del cavallo preferito, il dipinto verrebbe ad assumere anche il significato di un passaggio di poteri da padre a figlio. Passando al piano figurativo e formale, ma restando in relazione a quanto finora detto, l'opera del Brambilla trova un perfetto riscontro con l'opera di Pierre Mignard raffigurante *Luigi XIV coronato dalla Vittoria davanti all'assedio di Maestricht*, databile tra il 1673 e il 1674 e ora conservato al castello di Versailles. La derivazione dal modello francese è resa evidente dalla posizione del cavallo e del cavaliere, nonché dalla pressoché identica corazza alla romana indossata dal sovrano e dal duca; a ulteriore conferma della fortuna iconografica del dipinto presso la corte sabauda, e non solo, è l'acquisto nel 1726 di una replica del ritratto di Luigi XIV (Galleria Sabauda di Torino)³⁵.

mentr'io attendendola da qualche suo comando li bacio perfino riverentemente le mani. Di Modena gli 11 Giugno 1652».

³³ Quando gli storici dell'arte smetteranno di parlare del cavallo che si "impenna", la storia dell'arte avrà fatto un grande passo avanti nell'interpretazione del ritratto equestre!

³⁴ Vedi nota 26.

³⁵ Cfr. M. di Macco: "Giovanni Battista Brambilla...op. cit., p. 32.

Senonché l'aver individuato il modello mescola ulteriormente le carte rendendo ancora più complessa l'interpretazione dell'opera. Michela di Macco, nel presentare nel catalogo della mostra *Diana trionfatrice* l'opera del Brambilla appena restaurata, faceva riferimento a una lettera che il ministro delle Finanze Tommaso Graneri aveva inviato al duca «per assicurarlo circa l'acquisto di un cavallo presso un allevamento francese», documento, sottolineava giustamente la studiosa, che dava conferma dell'interesse di Carlo Emanuele II per tali animali³⁶. La lettera datata 19 novembre 1667³⁷ non solo fa mettere in dubbio l'identità del destriero, forse non quel Armellino donato dal duca di Modena, ma plausibilmente un altro cavallo le cui caratteristiche e la cui origine erano tuttavia così importanti da dover essere raffigurate con grande precisione dal pittore: il marchio sulla coscia dell'animale è troppo invadente per passare inosservato o per essere privo di significato.

Nonostante non manchino i repertori di marchi di cavalli, manoscritti e a stampa³⁸, quello del dipinto torinese non vi compare e la sua identificazione rimane per il momento un enigma, né le carte d'archivio vengono in soccorso a tal riguardo, cosicché gli sforzi e i ripetuti controlli non hanno finora permesso di chiarire la questione, che semmai è andata complicandosi causa il rinvenimento di un doppio dell'opera. Di recente, infatti, dai depositi del castello di Racconigi, nel quale si accumula la più considerevole galleria di ritratti sabaudi, è emerso un altro dipinto, restaurato nel centro della Venaria nel 2011. Stesso il soggetto, ma con importanti varianti, alcune subito evidenti, altre rese manifeste dalle indagini multispettrali durante la pulitura; tra quest'ultime vi sono pentimenti di poco rilievo sul piano iconografico, come ad esempio la posizione della gamba di uno dei cavalli; in altri casi si tratta invece di variazioni significative come gli abiti del duca e del principe, prima delle ridipinture ricche vesti da cerimonia, poi trasformate in eleganti armature, alle

³⁶ Ibidem.

³⁷ La lettera, che erroneamente Michela di Macco data 1661, è conservata in ASTo, Corte, *Lettere particolari*, mazzo 42, G, 19 novembre 1667: «Il signor Escoffone (Escoffon) ha condotto dal suo Quartiere il cavallo, che viene desiderato da V.A.R., il quale sarebbe di già partito per Torino, se il med.mo Signor Escoffon, non havesse giudicato bene di lasciarlo riposare anchora due o tre giorni prima di esporlo ad un nuovo viaggio. Partirà però infalibilmente lunedì prossimo, et a questo effetto terrò mano che venghi provisto da questo Signor Tesoriere generale il dannaro, che sarà necessario per la condotta del med.mo e però li cento luigi d'oro dovuti al signor Escoffono per la compra da esso fatta. M'honori intanto V.A.R. della continuatione de suoi comandi, e mi permetta che facendoli hum.ma riverenza continui a dirmi di V.A.R. Hum.mo et...servitore, Chamberly li 19 9.mbre 1667».

³⁸ Ringrazio l'amica e collega Elisabetta Deriu che mi ha permesso di consultare il suo straordinario archivio di marchi di cavalli, raccolti nel corso di anni di studio sul tema e per i molti preziosi suggerimenti.

quali si accompagnavano per entrambi vistosi cappelli piumati, in seguito ricoperti poi da uno strato bruno. Parimenti la briglia del cavallo di Carlo Emanuele II di largo tessuto operato (pur tuttavia collegata a un severo morso) diviene poi più sottile e in cuoio (figg. 8-9). La mappatura grafica elaborata durante il restauro riassume tutti gli interventi, dai semplici pentimenti alle estese ridipinture, fino ai rifacimenti eseguiti tra Sette e Ottocento sulle parti più abrase e danneggiate della tela, tra cui la scritta sottostante le figure, come si evince dall'immagine del dipinto a restauro ultimato (fig. 10)³⁹.

La detta iscrizione fa parte delle varianti immediatamente palesi, così come il giovane servitore in livrea rossa a sinistra del cavallo del duca e l'animato gruppo di figure ben visibile in basso, sotto il destriero del principe in *levade*, apparentemente meno numeroso e come assorbito dalla pittura bruna nell'opera del Brambilla. E qui le cose si complicano e rendono necessario operare più mirati confronti tra quest'opera e gli eventuali modelli, che tengano conto delle recenti interpretazioni del ritratto equestre, del suo uso e funzione in relazione alle precise condizioni politiche e militari cui di volta in volta si collegano cronologicamente. Come infatti suggerisce Damien Brill nell'esaminare le differenti soluzioni adottate da Luigi XIV per trasmettere la sua immagine, il mutamento della formule iconografiche corrisponde, in estrema sintesi, alle fasi del suo regno. Una prima tra gli anni sessanta e settanta del Seicento caratterizzata da una forte impronta eroico militare e contraddistinta dalla rappresentazione del sovrano in armatura (secondo i modelli di Rubens e Velázquez) sullo sfondo di scene di battaglie, che prende l'avvio dal un dipinto perduto di Charles Le Brun più volte replicato, seguita da una seconda nella quale si diffonde un nuovo modello, ancora fornito da Le Brun nel 1679 e dipinto in prima istanza dal suo allievo René Antoine Houasse, dove l'armatura è sostituita dall'abito civile di rappresentanza, adatto a veicolare l'immagine del sovrano, dello Stato e della storia⁴⁰. Cambiamento di abito che in qualche modo ritroviamo "interpretato" dalle ridipinture della tela torinese, anche se con segno opposto: dall'abito civile da cerimonia all'armatura, cambiamento che come tale è da leggersi in una proiezione politico simbolica, tanto più se teniamo conto della iscrizione, ridipinta, ma presente fin dalla realizzazione dell'opera

³⁹ Come detto il restauro è stato condotto dalla Fondazione Centro per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali "La Venaria Reale"; voglio qui esprimere tutta la mia gratitudine alla dottoressa Stefania De Blasi (responsabile del centro della documentazione) che mi ha permesso di visionare il materiale e la relazione tecnica e che ha concesso la pubblicazione delle immagini del dipinto durante il restauro. Il quadro è attualmente esposto nel percorso di visita della Reggia della Venaria Reale.

⁴⁰ D. Brill, "A la croisée des genres...op. cit., pp. 221 e sgg.

«ALIVD. IAM. TIBI. REGNVN QVÆRE NEC ENIM. TE MACEDONIA CAPIT» (fig. 11).

Semplice riconoscere la citazione dalle *Vite parallele* di Plutarco, nell'episodio in cui Filippo, dopo aver visto il figlio Alessandro domare il terribile Bucefalo (il principe aveva rivolto il muso dell'animale verso il sole affinché non si spaventasse più della propria ombra), si rivolse a lui con tali parole, meno scontato collegare la stessa alla vita politica della corte sabauda. Il bastone del comando tenuto dal duca a una estremità e nell'atto, sembrerebbe, di passarlo al figlio, comunque in posizione differente rispetto alla versione del Brambilla (fig. 7), sembra alludere a un padre che lascia il comando al figlio, augurandogli un regno altro e ben più grande, ma quale? Stando alle immagini dei due principi a confronto, o meglio dei tre inserendo anche l'incisione del de Pienne, si potrebbe anche provare ad azzardare qualche differenza di età, strada plausibile ma poco attendibile data la circolazione e l'utilizzo di modelli. Plausibile invece l'ipotesi dell'opera realizzata dopo la morte del duca, pertanto da intendersi come omaggio al sovrano defunto e celebrazione del giovane, non ancora duca, poiché sotto la tutela e reggenza della madre Maria Giovanna Battista. Se così fosse si potrebbe azzardare una eventuale committenza della duchessa e, tenuto conto della iscrizione, nonché spostando alla fine degli anni Settanta la data del dipinto, un riferimento al progettato matrimonio di Vittorio Amedeo II con l'infanta Isabella Maria di Portogallo, figlia di Maria Francesca Elisabetta, sorella di Madama Reale (1679), nozze che non si celebrarono per l'opposizione del principe medesimo, che si finse malato⁴¹. All'opposto, ma rimanendo in tema di imenei, e sempre interpretando l'iscrizione come una possibile allusione a un ampliamento del regno per sposalizio, vi si potrebbe leggere un riferimento al poi avvenuto matrimonio del duca nel 1684 con Anna Maria d'Oléans, figlia di Filippo duca d'Orléans, fratello minore di Luigi XIV, con la stipula del quale aggirava la madre e assumeva realmente il potere dello Stato. Uscendo invece dall'ipotesi di unione per maritaggio, si potrebbe vedere l'opera in rapporto all'unico tentativo di espansione del ducato da parte di Carlo Emanuele II con l'occupazione di Genova, possibilità in vero assai peregrina dato i disastrosi esiti dell'impresa, certo non motivo di orgoglio per la casata, oltre a presupporre una poco verosimile anticipazione dell'opera al 1674; oppure un altrettanto improbabile riferimento all'appoggio dato dal duca al cugino Luigi XIV nelle guerre d'Olanda (1672-78), eventualità nella quale perlomeno si potrebbe cercare ragione della scena sullo sfondo. Per il momento tutte congetture, che rimarranno tali fin quando qualche ulteriore documento e

⁴¹ Devo questo suggerimento a Claudio Rosso, che ringrazio.

una interpretazione plausibile dei tanti particolari che legano e distinguono i due dipinti potranno essere chiariti. Tra questi, oltre la scena in lontananza con figure a cavallo in armatura e abiti civili verso le quali corre un servitore in livrea rossa, a cui si dovrà collegare la detta iscrizione, una non meglio identificata porzione di oggetto, forse uno scudo con decorazioni all'antica appena visibile tra la coda del destriero sauro e il posteriore destro del grigio e il gioco di sguardi tra padre e figlio. Ma primo fra tutti l'ingombrante marchio sulla coscia dell'animale, che rimane inamovibile e perfettamente identico in entrambe le opere a testimonianza, sembra poter intendere, di una importanza che avanzava le eventuali varianti da una replica all'altra⁴².

A rendere la situazione ancora più intricata concorre un ulteriore elemento: la presenza di uno dei due dipinti negli appartamenti di Maria Giovanna Battista. La ricostruzione fatta da Francesca Filippi sulla base degli inventari patrimoniali redatti nel 1724 dopo la morte della duchessa⁴³, ha permesso alla studiosa di ripercorrere idealmente stanza per stanza e di individuare nella sala di parata, sopra il camino, il doppio ritratto equestre di Carlo Emanuele II e suo figlio Vittorio Amedeo II, come recitano i documenti d'archivio: «...un quadro grande rappresentante la fù R.A. di Carlo Emanuele 2° e di S.M. Re di Sardegna suo figlio ambi in grande, et a cavallo vestiti a ferro, con altre piccole figure rappresentanti il luoro seguito...» e come reso visibile nelle tavole che restituiscono virtualmente i singoli ambienti. La descrizione è tale da non permettere di stabilire quale delle due tele fosse in origine in Palazzo Madama, in ogni caso il dipinto ivi presente doveva trasmettere un messaggio che non urtasse o contrastasse con le scelte di Maria Giovanna Battista, che in quegli anni, estromessa dal potere, riversava le sue attenzioni alla ristrutturazione e decorazione delle magnifiche sale dei suoi appartamenti e alla committenza a Filippo Juvarra della nuova facciata e del grande scalone del palazzo.

Il quadro (o meglio una delle due versioni), è ora ritornata nella sua sede originaria e fa bella mostra di se nelle sale dell'ex castello degli Acaja, ora Museo civico di arte antica. I molti tasselli mancanti non consentono ancora una piena interpretazione, primo fra tutti l'enigma del grande marchio, la cui L laureata sormontata da una corona aperta e dal globo apre in diverse direzioni,

⁴² Le diverse ipotesi che sto valutando hanno finora dato risultati parziali e non del tutto soddisfacenti, ragion per cui mi riservo di ritornare in altra sede sulla questione per chiarirla nella sua completezza, anche sul piano strettamente stilistico e cronologico.

⁴³ ASTo, Corte, Materie politiche per rapporto all'interno, Gioie e mobili, mazzo 3, fasc. 19 *Descrizione Delle Gioie, Argenti e Mobili della fù Madama Reale Ordinata da Sua Sacra Real Maestà*; nonché il mazzo 6 d'addizione, fasc. 1, cfr. F. Filippi (ed.): *Palazzo Madama. Gli appartamenti delle Madame Reali di Savoia 1664 e 1724*, Torino 2005, pp. 71 e sgg.

ma finora nessuna realmente praticabile⁴⁴. Chiudo dunque con la consapevolezza di aver proposto un lungo excursus pieno di dubbi, forse poco costruttivo e incapace di fornire delle risposte adeguate, ma con la speranza di aver perlomeno dimostrato come il cavallo nella dimensione aulica del ritratto equestre abbia rappresentato presso la corte torinese un capitolo fondamentale della produzione figurativa, nonché esemplare veicolo e trasmissione dell'immagine del potere (figg. 12a e 12b).

⁴⁴ Nonostante la L laureata possa fare immediatamente pensare a Luigi XIV, spesso raffigurato nei dipinti equestri incoronato con una corona di alloro dalla Vittoria, la corona aperta e nessun riscontro circa marchi di cavalli del sovrano francese rendono tale ipotesi percorribile.

«...ERA UN SOTTILISSIMO NASTRO, CON CHE FRENAVA IL CAVALLO». RITRATTI EQUESTRI...



Fig. 1 Veduta della Grande Galleria



Fig. 2 Georges Tasnière (sculp,) su disegno di G.B. Brambilla, *Francesca di Valois duchessa di Savoia e Giovanna Battista di Nemours duchessa di Savoia* (da un dipinto di C. Dauphin), in Amedeo di Castellamonte *Venaria Reale*, Torino 1679.



Fig. 3 Georges Tasnière (sculp.), su disegno di G. B. Brambilla, *Elisabetta Maria Francesca di Savoia regina di Portogallo*. Gio. Francesca d'Estrade, (da un dipinto di G. di Mombasilio), in Amedeo di Castellamonte, *Venaria Reale*, Torino 1679.



Fig. 4 Georges Tasnière (sculp.), Veduta dell'interno della Sala del palazzo.



Fig. 5 Giovanni Battista Brambilla, *Ritratto equestre di Carlo Emanuele II duca di Savoia e di Vittorio Amedeo II principe di Piemonte*, 1675ca, Torino, Fondazione Torino Musei - Palazzo Madama Museo Civico d'Arte Antica.

«...ERA UN SOTTILISSIMO NASTRO, CON CHE FRENAVA IL CAVALLO». RITRATTI EQUESTRI...



Fig. 7 Antoine de Pienne (sculp. su disegno di Charles Dauphin), *Veduta dell'Accademia Reale di Torino con Vittorio Amedeo II*, 1675

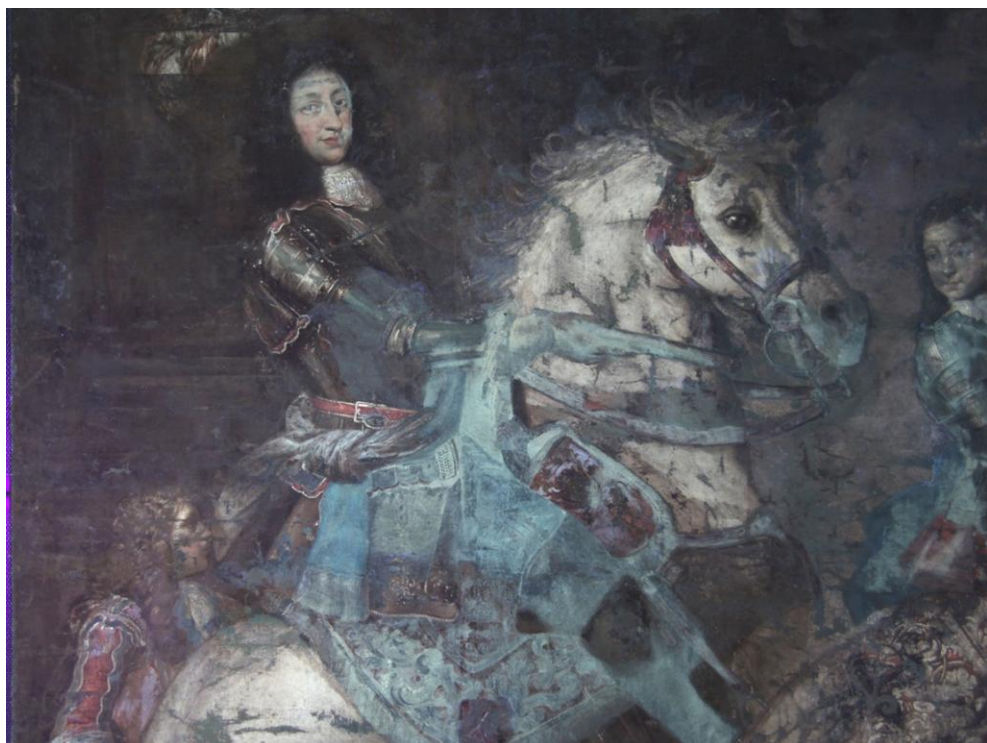


Fig. 8 Particolare in fluorescenza U.V. prima del restauro (Fondazione Centro per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali “La Venaria Reale”)



Fig. 9 Sovrapposizione rx con luce diffusa (Fondazione Centro per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali “La Venaria Reale”)



Fig. 10 Anonimo, *Ritratto di Carlo Emanuele II e di Vittorio Amedeo II principe di Savoia*, 1675ca, (dopo il restauro), Castello di Racconigi (esposto nella Reggia della Venaria)

«...ERA UN SOTTILISSIMO NASTRO, CON CHE FRENAVA IL CAVALLO». RITRATTI EQUESTRI...



Fig. 11 Particolare dell'iscrizione dopo il restauro.



Fig. 12a Particolare durante il restauro (Fondazione Centro per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali "La Venaria Reale")



Fig. 12b Anonimo, particolare del marchio con L laureata dopo il restauro